

## *Intervalle* ou le livre cahier d'écriture

Georges Godin

Volume 18, numéro 2, automne 1982

L'objet-livre

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/036763ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/036763ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (imprimé)

1492-1405 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Godin, G. (1982). *Intervalle* ou le livre cahier d'écriture. *Études françaises*, 18(2), 69–87. <https://doi.org/10.7202/036763ar>

# Intervalle ou le livre cahier d'écriture

GEORGES GODIN

Publié en 1973, *Intervalle* de Michel Butor avait été esquissé, semble-t-il, depuis de nombreuses années, rêvé avant 1967, sinon dans son «anecdote», du moins dans une certaine ambition très ouvertement *pédagogique*

Ce *kit* romanesque semblait déjà se dessiner, en effet, sous un projet décrit en ces termes à Georges Charbonnier

Un de ces jours, je risquerai peut-être une œuvre dans laquelle je donnerai véritablement le développement, depuis la première ligne. Mais cela présente d'immenses difficultés et, pour l'instant, je n'y ai pas encore réussi<sup>1</sup>

Butor manifestait dans la page précédente des mêmes *Entretiens* une certaine frustration de n'avoir pu, dans ses ouvrages antérieurs, montrer tout le travail qui les avait menés à leur état de finition actuel, d'avoir dû abréger l'histoire, «une assez longue histoire», de leur construction. «Jusqu'à présent, disait-il, je n'ai jamais tenté une œuvre dans laquelle je donne mes brouillons. Je ne dis pas que je ne le ferai pas un jour, plus tard...»

Certes, *l'Emploi du temps* et *Degres* racontaient déjà l'histoire de leur propre élaboration, on y voyait très bien à travers certaines *aventures* des héros-narrateurs les efforts pénibles de l'écrivain, ses

<sup>1</sup> Michel Butor, dans Georges Charbonnier *Entretiens avec Michel Butor* Paris, Gallimard, 1967, p. 118

victoires progressives sur la «page blanche», mais aussi des hésitations, des piétinements, bref un travail de recherche et d'expérimentation aussi bien qu'une illustration — à fonction pédagogique — du processus d'écriture

### LES FAUX MIROIRS

Ces textes publiés sous une étiquette bien particulière, celle de «roman», ne nous livraient guère, cependant, toute leur histoire, ni même un abrégé de leur histoire exacte. Chacun sait que la relation des faits d'écriture telle qu'on la trouve dans *l'Emploi du temps* ne correspond pas à ce qu'a vécu l'auteur véritable. Entre un produit «fini» et les événements, les actes, le travail qui l'ont engendré, il s'est creusé une distance telle que le système de miroirs le plus parfait ne pourra jamais nous renvoyer qu'une image transformée/déformée de cette réalité mouvante.

Rien de plus approximatif, en définitive, que le symbole du miroir pour rendre compte de la *mise en abyme* butorienne. Il n'y a ainsi que des rapports très lointains entre *le Meurtre de Bleston* et *l'Emploi du temps*, car si ce roman policier a pu être un modèle pour le narrateur-auteur Jacques Revel, il fut très vite dépassé, son apparition dans le livre ne reflétant plus qu'un état antérieur — une simple possibilité antérieure — partiellement abandonné ou totalement transformé. Le roman policier fictif n'est donc pas un miroir de *l'Emploi du temps*, mais plutôt la rémanence d'une image primitive.

*Intervalle* ferait-il exception à cet égard? Trouverait-on enfin, reproduite en son sein, une histoire réelle de la naissance du texte? De la *fécondation* initiale par un metteur en scène de cinéma, une idée de film qui a finalement germé en livre — anecdote racontée dans le prière d'insérer —, jusqu'à l'*accouchement*, la parution de cette «anecdote en expansion» — sous-titre montrant bien qu'à la naissance de l'ouvrage, sa *croissance* n'était guère terminée —, en passant par toutes les joies et les douleurs du *travail*, voilà qui ferait un beau livre — et ironique de surcroît, puisque l'anecdote sur laquelle il repose est une rencontre *avortée*.

Mais cette anecdote elle-même nous met la puce à l'oreille malgré les apparences, *Intervalle* ne réalise sans doute pas tout à fait le vœu initial de se raconter entièrement «depuis la première ligne». Deux autres éléments au moins, à l'intérieur du livre, viendront encore alimenter notre doute à ce sujet.

D'une part, dès le premier «journal après coup», l'auteur reconnaît avoir laissé derrière lui une partie du travail. «J'ai

apporté avec moi les derniers brouillons. Les précédents sont restés à Saint-Laurent-du-Var, avant d'aboutir à la bibliothèque municipale de Nice. Cela aurait pesé trop lourd »<sup>2</sup> Entre les kilos de papier déposés à la bibliothèque de Nice et les quelques grammes d'*Intervalle*, il n'y a évidemment aucune commune mesure. Le travail d'écrivain est déjà un travail d'imprimeur puisqu'il consiste à *presser* une certaine quantité de brouillons pour en sortir un concentré, le dernier manuscrit, lequel sera à son tour mis *sous presse* afin d'en extraire un livre. Pour raconter exactement tout ce travail, il aurait fallu publier avec le produit (provisoirement) fini l'ensemble des brouillons et autres matériaux qui ont servi à sa construction. Livre pédagogique par excellence, il se présenterait alors comme une cathédrale ayant, dans un dessein éducatif, conservé à l'intérieur comme au-dehors tout l'échafaudage et l'outillage qui auraient servi à son édification.

Or, l'outillage et l'échafaudage d'*Intervalle* n'ont pas été déposés à l'intérieur du livre, mais dans le sous-sol d'une bibliothèque-musée. Le livre n'a conservé qu'un concentré de travail et, qui plus est, celui-ci est encore, dans une certaine mesure, une «histoire idéale», bien qu'elle soit en apparence plus proche de l'histoire réelle que les mises en abyme précédentes. Le second germe de doute semé par l'auteur lui-même dans son livre concerne justement cet aspect *mensonger*, lequel doit être directement lié au fait qu'*Intervalle* appartient au genre romanesque. «mais au fond c'est un roman» (p. 43)

Le mensonge est non seulement avoué, mais Butor nous invite à y réfléchir. «Sujets de devoirs à quels moments Michel Butor ment-il?» (p. 103). Cette invitation directe à un travail de réflexion, faisant écho à certains sujets de *devoirs* de *la Modification* et de *Degres*, montre bien encore une fois qu'il n'y a aucune rupture entre l'approche pédagogique d'*Intervalle* et celle des romans. *Intervalle* va plus loin et plus clair dans ses intentions, mais à partir de *l'Emploi du temps* les romans avaient déjà la même ambition d'être des *cahiers d'exercices*, au service d'un apprentissage de la lecture et de l'écriture.

Dans un certain nombre de livres que j'ai faits, disait déjà Butor en 1967, je me suis efforcé de donner à l'œuvre une dimension pédagogique, de faire que l'œuvre soit comme une sorte de cahier d'exercices, comme les études que publiaient

2 *Intervalle anecdote en expansion* Paris Gallimard 1973 p. 9. Les références ultérieures seront indiquées dans notre texte même.

autrefois les musiciens, des cahiers d'exercices qui apprenaient peu à peu à lire quelque chose<sup>3</sup>.

Tout d'abord *cahiers de lecture*, les romans étaient aussi déjà des *cahiers d'écriture*, dans la mesure où ils forçaient à une lecture active, une véritable participation. À ce niveau, toute lecture peut devenir, comme la traduction, un réel exercice d'écriture; jusqu'à un certain point, tout écrivain devient, comme Poe traduit par Baudelaire, un «maître à écrire» :

Poe, si vous voulez, si vous voyez ces cahiers d'écriture que l'on trouve quelquefois dans les écoles primaires, où les lettres sont indiquées en pointillé, et l'élève a à recopier l'inscription. Non seulement à recopier à côté, mais à recopier sur le pointillé lui-même. Eh bien, c'est ce que fait Baudelaire lorsqu'il traduit Poe. Le texte anglais, c'est le pointillé qu'il va recopier avec une plume française<sup>4</sup>.

Si les *Histoires extraordinaires* françaises font ainsi partie de l'œuvre de Baudelaire, ce dernier est cependant aussi l'auteur des *Fleurs du mal* qui, heureusement, ne sont plus recopiées «sur le pointillé, ni même sur le cahier d'écriture, mais sur des pages blanches, celles de tout écrivain ayant dépassé le niveau d'apprenti, dans la mesure du possible — et du souhaitable, car le bon écrivain est sans doute toujours plus ou moins en apprentissage.

*Intervalle* ne serait pas un très bon cahier d'exercices s'il ne nous invitait, à notre tour, non seulement à écrire sur le pointillé, mais à dépasser ce niveau et à poursuivre notre propre aventure hors les lignes déjà tracées, hors même les pages de ce livre d'apprentissage : «TOUS ROMANCIERS», disait la bande d'accompagnement.

## VENISE ET ROME

La première étape dans cette aventure est évidemment une lecture active, une véritable collaboration : «Bien sûr, disait Butor de *Mobile*, le lecteur doit collaborer un peu, mais pourquoi pas? J'aime que mon lecteur participe... J'ai envie d'encourager les gens à se promener<sup>5</sup>.» Cette promenade sera tout le contraire d'une

3 Dans Charbonnier, *Entretiens*, p. 129

4 *Représentation des États-Unis dans la littérature française* Cours donné à l'université de Nice en 1974-1975 et que nous avons enregistré. Les courts extraits reproduits ici sont livrés tels quels, avec l'assentiment de Butor mais sans relecture ou correction de sa part

5 Dans Madeleine Chapsal, «Entretien avec Michel Butor», *l'Express*, Paris, n° 561, 15 mars 1962, p. 34

sinécure, et si l'on a pu avoir encore quelques doutes à ce sujet en parcourant *Mobile*, la lecture d'*Intervalle* viendra redonner à cette activité sa véritable dimension, celle d'un travail

La division que nous ferons entre *creative reading* et *creative writing* est purement arbitraire et vise surtout à faciliter notre analyse, en fait, il n'y a entre ces deux activités qu'une différence de niveaux dans l'escalade, la lecture en soi n'étant qu'une première démarche d'*écrivain*

Si *Intervalle* est un instrument d'apprentissage d'un tel intérêt, c'est que précisément l'escalade y est non seulement favorisée par la construction même du livre, mais elle est en outre racontée, à la fois directement par l'auteur au lecteur, dans les «journaux après coup» ou les «autocritiques», et indirectement dans le symbolisme même de l'anecdote

Celle-ci est fort mince et se résume dans les quelques lignes du rabat de la couverture. Malgré sa brièveté, elle est cependant beaucoup plus significative qu'il n'y paraît, elle se rattache directement au thème central du livre, lequel est l'écriture «Soubresauts du texte, c'est là mon vrai roman» (p. 96)

Entre le premier regard, les premiers mots échangés par cet homme et cette femme qui ne s'étaient jamais vus auparavant, et leur départ vers Paris et Saint-Étienne, il s'est en fait passé — a failli se passer — beaucoup plus de choses, un événement bien plus important qu'une simple «demi-heure de conversation» (prière d'insérer). Et c'est nous, auteur et lecteur, qui avons vécu ensemble cet événement, ou aurions pu le vivre, puisque les protagonistes, Marc et Adrienne, n'ont été «que des instruments grammaticaux dans notre dialogue» (p. 85), c'est-à-dire dans notre collaboration de lecture-écriture.

Aussi, quand l'*aventure* approche de sa fin, c'est à nous comme à eux qu'est destinée cette phrase d'un «journal» du 14 juillet «Maintenant la plaie est cicatrisée » (p. 142), et celles du lendemain «Ils ne souffrent presque plus, ils auront des élancements de temps en temps. Tout cet abcès de langage refermé» (p. 157 et 158).

*L'abcès de langage refermé* est de toute évidence le livre lui-même que nous aurons fini de parcourir dans quelques minutes, puisque nous sommes alors à cinq pages de la fin, la plaie déjà cicatrisée, c'est évidemment la lecture — mais sûrement pas le genre que voudrait nous voir faire Michel Butor. Car il est une lecture linéaire, style

«brève rencontre», ou rencontre avortée, qui ressemble en tous points à cette ébauche d'aventure, celle qu'Adrienne et Marc ont failli vivre mais à laquelle ils se sont refusés par timidité, paresse, peur de trop désirer, oser, entreprendre...

Comme ce qu'ont entrevu — *entrevécu* — les deux protagonistes de cette anecdote, notre rencontre avec l'auteur d'*Intervalle*, si nous nous contentons d'une lecture rapide et linéaire, entre deux trains, sera tout aussi décevante; elle éveillera en nous tout autant de rêves non réalisés, de démons non maîtrisés, de souffrance non apaisée. Nous aussi, certes, en refermant le livre, nous connaissons un semblant de soulagement, mais le mal qui se sera déclaré, même à notre insu, continuera de nous ronger à l'intérieur comme un remords de n'avoir pas osé entreprendre ce *voyage à Venise* quand s'offrait l'occasion :

Apaisement, mais les flammes continuent sous la surface du texte et des corps. Des gouttes de pus croissent dans les replis. Des nappes de silence envahissent la salle. Et les couleurs vénitiennes pâliront aussi avant de s'éteindre. Il ne restera plus qu'un demi-sommeil tourmenté (p. 148 et 149).

Quel est ce troisième personnage, Venise, qui joue un rôle si important dans les rêveries d'Adrienne et de Marc, mais également dans la mythologie personnelle de Michel Butor? On pourrait paresseusement justifier le choix de cette ville par un événement essentiel dans la vie de l'auteur, et qui a sans doute joué un rôle, puisque lui-même y fait allusion : «Nuit de mes noces; nous venions de Saint-Étienne; nous avions retenu une chambre dans une ruelle tout auprès; le lendemain nous partions pour Venise» (p. 42).

Comme Niagara pour les Américains, Venise est donc sans doute un lieu mythique, lieu d'un culte essentiel, le voyage de noces. Mais de même que cette ville a un apport culturel et humain immensément plus riche que les chutes du Niagara, son utilisation dans *Intervalle* doit relever d'un symbolisme autrement plus complexe. Venise joue par rapport à Rome un rôle que Saint-Étienne ne parvient guère à jouer face à Paris. En effet, alors que cette ville de province par excellence n'a pu s'arroger comme titre de gloire, devant la domination jalouse de la capitale, que son football et Manufrance, Venise et ses sœurs (Florence, Milan, etc.) ont su tout au cours de leur histoire relever le défi et concurrencer Rome dans tous les domaines — surtout le culturel.

Venise empêche Rome d'être Rome. En rêver, c'est rêver d'une France où Saint-Étienne rivaliserait avec Paris, d'un couple

où Adrienne empêcherait Marc d'être l'Homme, d'un livre où le lecteur empêcherait Michel Butor d'être l'Auteur. Et chacun de nous est une petite Venise en puissance, nous sommes tous parcourus de multiples *canaux*, voies de communication intérieures ouvrant sur l'extérieur, vaisseaux sanguins, systèmes musculaires, nerveux, «dessinés en rouge pour le sang, brun pour les muscles, gris pour les nerfs» (p. 138 et 139). L'imagination, l'audace et l'énergie vénitienne coulent en chacun de nous, «provinciaux», à qui Butor dédie son livre. À chacun de réaliser les promesses qui l'habitent.

Cependant, on ne se libère pas en prenant le pouvoir mais en le partageant, les petites Venises que nous sommes ne se grandiront pas en prétendant, comme Montbrison, au titre de «Venise du centre» (p. 93) — «le sarcasme et le mensonge mêmes» (*ibid.*) Unique héroïne du livre, Venise a en effet été élue à ce titre pour la raison qu'elle n'est pas et n'a jamais été une ville du *centre*, mais bien plutôt de la périphérie, disons même une ville *en marge* de l'Italie et même de l'Europe.

### *Creative reading*

Cette marginalité de Venise était «active»<sup>6</sup>, bien sûr, puisque celle-ci a joué dans l'histoire un rôle de *salle d'attente*, non pas centre d'inaction, mais lieu où l'on a rêvé, préparé et effectué de si nombreux départs, le plus important ayant été celui de Marco Polo. Or, on sait le rôle essentiel que joue dans *Degres* le tandem Marco Polo-Christophe Colomb. Il reflète dans l'esprit de Butor le couple auteur-lecteur idéal, Marco Polo, voyageur-narrateur, a été l'inspirateur des grands départs de Colomb.

car, ainsi que l'avons dit au premier chapitre de ce livre, n'y eut jamais aucun homme, ni Chrétien, ni Sarrasin, ni Tartare, ni Païen, qui ait jamais visité d'aussi vastes régions du monde que ne le fit Messire Marco, fils de Messire Nicolo Polo, noble et grand citoyen de la cité de Venise<sup>7</sup>.

Ces deux explorateurs hantent tout l'univers onirique d'*Intervalle* et attisent l'immense nostalgie de départ des protagonistes «VOUS AUSSI VOUS POURREZ VOYAGER A MOITIE PRIX» (*passim*), mais, pense Adrienne, «Pour moi le vrai voyage, ce devait être le voyage en bateau, en navire...» (p. 29).

6 Dans Michel Sicard, Michel Butor au travail du texte, *Magazine littéraire* Paris n° 110 mars 1976 p. 26.

7 *Degres* Paris Gallimard 1960 p. 311 et 312.



Gérard de Nerval lui-même — l'auteur, ici, de *Sylvie* et du *Voyage en Orient* — est une réplique de Christophe Colomb, c'est-à-dire un autre «lecteur idéal» dans la mesure où, comme Colomb était parti à la découverte de son Amérique après avoir lu Marco Polo, Nerval entreprend son périple en Orient, selon le professeur Butor, après avoir lu Chateaubriand :

En faisant son voyage, Gérard de Nerval, par exemple, copie le voyage de Chateaubriand. Mais cette copie, c'est un commentaire, c'est-à-dire qu'il ne va pas tout à fait aux mêmes endroits, il ne visite pas les choses de la même façon. Il a toujours ce modèle présent à l'esprit, mais il fait des écarts, et ce sont ces écarts qui sont significatifs<sup>8</sup>.

C'est en lisant que Nerval devient écrivain; mais sa lecture, loin d'être passive, consiste d'abord à pasticher l'itinéraire de son aîné, puis à organiser son propre système d'écarts. Or, c'est là exactement la démarche qu'on nous invite à suivre en lisant *Inter-valle*.

Tout d'abord : «*Try my own ways to find your ways*» (p. 64). Voilà déjà une invitation à lire d'une façon active, en écrivain. Or, la lecture de l'écrivain est une lecture *manuelle*, une lecture *au crayon*, comme le voyageur dessinant son propre itinéraire sur une carte d'Orient ou un plan de Venise. Ainsi Butor suggère-t-il

...une première lecture au moyen d'encadrements au crayon ou au pinceau favorisant tel ou tel trajet ou prélèvement à l'intérieur de la double page, et si possible l'adjonction de notes; ainsi les exemplaires de l'édition, même s'ils étaient à l'origine identiques, pourraient devenir peu à peu, visiblement, tous différents (p. 139).

Ensuite : «*Try your own way to find my ways*» (p. 73), ce qui est une invitation pressante non plus seulement à lire activement, mais à faire le saut, à devenir véritablement écrivain; «... ainsi, selon son degré de littérarité, poursuit-il dans le même «journal», le lecteur pourra mettre la dernière main au protagoniste en le rendant plus ou moins écrivain lui-même...» (p. 73 et 74), et l'on devine que ce faisant il *se* rendra lui aussi plus ou moins écrivain.

Revenons à la première invitation, et soulignons un aspect essentiel de la *pédagogie* butorienne : pour obtenir une lecture au crayon, il est nécessaire de démythifier l'objet lu et l'acte qui l'a engendré; démythifier, par conséquent, le livre et l'écrivain en

8. *Représentation des États-Unis dans la littérature française.*

laissant voir les grosses et les petites ficelles qui cousent ensemble les différentes parties de ce *quilt* (voir *Mobile*) et en montrant le travail, non l'inspiration, du légendaire «grand couturier douloureux» (p. 101).

Rappelons ici certaines réactions au *despotisme* de l'écrit, comme celle d'Ivan Illich (*Une société sans école*) qui consiste à répondre bien naïvement par le rejet du livre et un retour au Moyen Âge, avant Gutenberg. C'est ce même despotisme auquel Célestin Freinet avait voulu soustraire l'enfant, d'une façon bien plus habile, nous semble-t-il, en lui apprenant dès le plus jeune âge les secrets de fabrication de cette chose qui tire une bonne partie de sa puissance du mystère qui l'entoure.

Sans s'en douter, peut-être — Butor n'a fréquenté ni l'école ni la pensée de Freinet — l'auteur d'*Intervalle* se situe dès les premières pages sur la même longueur d'onde que l'instituteur de Vence, puisque loin de rejeter l'imprimé il annonce la composition parallèle d'un «très court éloge de la machine à écrire pour le numéro de *l'Arc* placé sous l'invocation de Gutenberg» (p. 9), nous renvoyant de ce fait à cet article dont le rapport avec le livre en cours est évident.

Or, en faisant l'éloge de sa propre machine, il suit pas à pas la démarche de Freinet, qui a commencé lui aussi par célébrer l'imprimerie comme outil servant à écrire et à lire, comme simple *technique* de travail devant en dernier ressort démythifier l'acte et en faciliter l'accès.

D'abord, lit-on dans l'éloge butorien, du seul fait qu'il s'agit d'une machine, cela enlève à l'acte d'écrire une bonne partie de son prestige aristocratique. Ce que je fais en ce moment, ce serait donc travailler de ses mains! C'est pourtant ce que dit le mot «manuscrit». N'en a-t-il pas toujours été ainsi<sup>9</sup>?

*Intervalle* ne fait que tirer les conclusions pédagogiques de cet éloge, non seulement en montrant à travers la série des «journaux après coup» le travail manuel de l'écrivain, mais aussi en invitant avec insistance le lecteur à écrire lui aussi *sur* le livre, cet objet qu'on a trop vite fait de considérer comme un produit fini, donc précieux.

## LA LECTURE MANUELLE

Si Butor est lui-même parvenu à acquérir une certaine liberté vis-à-vis de l'œuvre d'art, produit précieux donc intouchable,

9 «Éloge de la machine à écrire», *Repertoire IV*, Paris, Minuit, 1974, p. 425

c'est, avoue-t-il, grâce à certains artistes avec qui il a travaillé, notamment Gregory Masurovsky

Dans *les Mots a la Presse*, j'ai eu beaucoup de mal à surmonter moi-même l'interdiction d'écrire sur une œuvre d'art, l'interdiction de gribouiller sur une œuvre d'art, prendre un morceau de craie et ajouter une balafre à un Poussin ou à un Picasso, c'est un crime. On peut faire des crimes entre amis, naturellement. Ça facilite beaucoup les choses. Il m'a fallu toute la complicité de Gregory pour arriver à écrire sur une œuvre d'art<sup>10</sup>

Cette complicité entre artiste et écrivain, Butor et Masurovsky ont voulu l'étendre à un troisième personnage, l'amateur d'art ou le lecteur. Pour pousser jusqu'au bout cette logique de l'irrespect, ils ont imaginé en effet une «gravure qui s'appelle *Grille*, c'est-à-dire la gravure avec une grille de mots croisés»<sup>11</sup>

Mais dans la *Grille*, explique Butor, (et le mot «grille» déploie toutes sortes de significations, la grille d'une prison, la grille d'une frontière, la grille de l'enfer, la grille de l'Escorial, et tout cela), c'est l'heureux bénéficiaire de l'objet qui est invité à écrire lui-même sur la gravure. Moi, j'ai écrit à côté de la gravure mais tout ce que j'ai écrit c'est pour faire écrire par le spectateur sur la grille qui est là<sup>12</sup>

Nous pourrions accumuler quantité d'exemples tirés d'*Intervalle* où l'auteur nous invite à «gribouiller» sur les pages mêmes de cette «œuvre d'art». Cela va de l'incitation indirecte à souligner, cocher, encercler des mots et des phrases afin de mieux s'y reconnaître (comme Jacques Revel encerclant, cochant et soulignant sur le plan de Bleston, dans *l'Emploi du temps*, les noms de rues, de quartiers ou d'édifices qu'il a déjà visités ou qu'il projette d'aller voir), incitation venant surtout des complications mêmes de la mise en page, jusqu'à des invitations ouvertes et franches, où le lecteur se fait nommément interpeller — et il ne peut plus prétendre que cela ne concerne qu'un personnage romanesque quelconque.

Lecteur, pourquoi de temps en temps n'ajouteriez-vous pas au-dessus de ce second journal après coup (et même du

10 Entretien avec Gregory Masurovsky et Roger Borderie. *Obliques* numero special Butor Masurovsky. Paris février 1976 p. 7

11 *Obliques*, p. 6

12 *Ibid.*, p. 7

troisième, si je ne réussis pas à l'éviter) votre propre journal de lecture, au-dessus encore de réécriture (p. 46)?

Il s'agit là sans doute d'une invitation à *viol*er l'Imprimé despote, traitement analogue à celui du musicien Henri Pousseur vis-à-vis des textes butoriens : «... une certaine destruction, un certain viol est nécessaire; il faut que le texte, jusqu'à un certain point, se laisse violer, désarticuler, déhancher, étendre»<sup>13</sup>. C'est encore attendre de nous une attitude analogue à celle de Michel Vachey, lecteur idéal de Butor, lecteur au *cutter*, irrespectueux par excellence :

Découper certains livres de Butor c'est les réaliser. Arracher les pages de *Mobile*, couper *Niagara* en deux, horizontalement ou verticalement, c'est malgré la minutie intraitable du machiniste, en démontrer le fonctionnement<sup>14</sup>.

Comme dans la complicité Butor-Masurovsky, il s'agit ici naturellement d'un «crime entre amis», bénéficiant d'une complicité du couple : l'auteur (masculin, en acceptant d'être gribouillé ou découpé, favorise l'activité du lecteur (féminin) — dans la dialectique habituelle, la «fabrication» se manifeste «comme particulièrement masculine, [la] réception comme féminine» (p. 136). Marc invite Adrienne à partager avec lui le pouvoir de l'écriture.

Rappelons toutefois, qu'en dehors de ces cas de complicité amicale, Michel Butor est un homme respectueux — ma subversion est «respectueuse», déclare-t-il à André Helbo — et trop conscient de la valeur des œuvres humaines, et naturelles, pour oser faire ou suggérer de faire la moindre «balafre à un Poussin ou à un Picasso». Il est en cela comme le voyageur moderne dont il décrit, dans «Le voyage et l'écriture», l'attitude respectueuse face au temple de Karnak, ayant «...scrupule à y laisser une marque perturbatrice qu'il juge trop peu intéressante par rapport à ce qu'il détruirait»<sup>15</sup>. Par conséquent :

À la marque directe, laquelle risque de détruire les signes antérieurs ou même leur absence, on va dès lors souvent préférer une marque plus respectueuse, plus élégante, en fin

13 Henri Pousseur, «Entretien» avec Butor et Jean-Yves Bosseur, *Cahiers du centre d'études et de recherches marxistes*, Paris, 1968, n° 62, p. 38

14 Michel Vachey, «L'espace indien», *Butor, Colloque de Cerisy*, Paris, U G E, «10/18», 1974, p. 112

15 *Répertoire IV*, p. 27

de compte parfois plus décisive, par objet représentatif, le livre étant un exemple éminent de ceux-ci<sup>15a</sup>.

La plus belle balafre qu'on puisse faire à un Picasso, celle dont le respect sera le plus subversif, c'est de peindre soi-même son propre tableau; la meilleure façon de découper Butor, après l'avoir gribouillé, c'est pour chacun d'écrire et de publier son propre livre.

### *Creative writing*

Écrire et publier. Le second terme de cette proposition est loin d'être accessoire; la publication est au contraire tout à fait essentielle au bon déroulement de l'expérience. Butor a toujours été conscient de cette nécessité, puisqu'il déclarait dès 1959 que «... si le romancier publie son livre, cet exercice fondamental de son existence, c'est qu'il a absolument besoin du lecteur pour le mener à bien...»<sup>16</sup>

Lorsqu'il écrivait par ailleurs : «Toute la population de notre pays est évidemment romancière», ce qui préparait au «Tous romanciers» d'*Intervalle*; quand il poursuivait en disant : «Le romancier en titre est celui qui réussit à mener à son terme cette activité que nous esquissons tous...»<sup>17</sup>, ce «terme» étant bien entendu la publication, Michel Butor annonçait déjà sa position ultérieure face à l'apprentissage de l'écriture, ou *creative writing*.

Aux États-Unis, répondait-il à Frédéric Gaussen en 1976, il y a ce qu'on appelle des cours de *creative writing*. Cela est justifié, notamment parce qu'il existe des débouchés pour cela. Les universités ont leurs propres publications, qui sont de bancs d'essai pour les jeunes écrivains. Des étudiants peuvent retirer un bénéfice universitaire de ce qu'ils écrivent, tout en apprenant, par exemple, comment se fait une revue. Cela ne peut pas être transplanté directement en France, parce que les universités n'ont pas suffisamment d'autonomie, financière ou autre, pour avoir de telles publications<sup>18</sup>.

Il parlait alors en connaissance de cause, puisqu'il avait expérimenté lui-même quelques années plus tôt les carences de l'Université française — en l'occurrence celles de l'université de Nice — en ce domaine. Une expérience sans doute importante dans la vie du professeur Michel Butor, nouvellement revenu des

15a *Ibid*

16 «Intervention à Royaumont», *Répertoire I*, Paris, Minuit, 1960, p 272

17 «La critique et l'invention», *Répertoire III*, Paris, Minuit, 1968, p 9

18 Dans Frédéric Gaussen, «Michel Butor l'Université française est plus refermée sur elle-même aujourd'hui qu'avant 1968», *le Monde de l'éducation*, Paris, n° 14, février 1976, p 36

États-Unis en 1970, a en effet certainement marqué d'une façon décisive l'élaboration d'*Intervalle*, en apprenant à son auteur qu'un véritable apprentissage de l'écriture est impossible à l'intérieur des institutions universitaires, hormis bien sûr l'apprentissage «... de la bonne prose française, qui [peut] devenir de la bonne prose administrative, pour faire des notes à l'intérieur des ministères...»<sup>18a</sup>.

L'expérience en question fut celle d'un cours intitulé «Méthodes de recherches en stylistique et pratique de l'écriture»; il s'agissait là de deux demi-cours, et Butor devait en assurer la seconde partie, la «pratique de l'écriture» ou *creative writing*.

Il semble avoir été passablement déçu par cette tentative d'importation d'une idée américaine, le laissant voir assez ouvertement vers la fin du second semestre; et nous aussi, ses étudiants, car durant toute l'année, comme Michel Daval dans *Degrés*, chacun «était exaspéré contre lui-même», chacun «s'en voulait cruellement d'être incapable de mieux lire», de mieux écrire. Mais là aussi, «il a bien fallu continuer, avancer, déblayer le terrain, dans l'ennui qui grandissait»<sup>19</sup>.

Nul doute que s'il avait relu *Degrés*, Butor n'aurait jamais entrepris cette expérience, du moins ni dans les mêmes conditions ni en se fondant sur les mêmes desseins utopiques. Ce roman ne laissait en effet aucune illusion sur les possibilités d'établir à l'intérieur d'une salle de cours traditionnelle, de lycée ou d'université, des relations susceptibles de permettre l'écriture, laquelle suppose un dialogue, une véritable collaboration. La bonne volonté de Michel Butor ne pouvait guère faire mieux en ce domaine que les efforts du narrateur Pierre Vernier, lequel s'était vite rendu compte que la collaboration entre lui et son neveu se ferait nécessairement en marge (à la fois dedans et dehors) de la salle de classe, car l'écriture véritable ne peut être qu'une activité subversive. Nous avons dû nous aussi, le professeur et ses étudiants niçois, faire face à des difficultés «liées aux contradictions mêmes de cette société»<sup>20</sup> que nous avons constituée durant cette année universitaire; nous avons dû nous aussi avouer en fin de compte notre échec face aux Institutions.

Celles-ci ont surtout exercé leurs effets néfastes par la lourdeur de leur présence, comme dans le cas des servitudes universitaires (nécessité des horaires, des délais, de la notation qui

18a. *Ibid.*

19. *Degrés*, p. 149.

20. *Ibid.*, p. 116.

nous faisait écrire pour le professeur et non pour des lecteurs, etc.), mais ce cours a également souffert de l'absence ou du mauvais fonctionnement de certaines autres Institutions, comme les moyens de publication qui nous ont fait défaut. La possibilité de publier, nous avait expliqué dès le premier cours le professeur Butor, était en effet une condition essentielle de réussite; l'expérience supposait aussi, par conséquent, notre propre intention d'écrire pour être lus.

Vivre jusqu'au bout l'*aventure* de l'écrivain signifiait en effet qu'il nous fallait non seulement écrire, mais aussi accepter de soumettre nos textes à un premier *comité de lecture*, la classe, avant de les proposer à certains journaux ou revues de notre choix. Il serait trop long d'analyser ici toutes les raisons qui expliquent l'échec, même partiel, de ce cours — les textes publiés ont été rarissimes —, mais il est sûr que la cause principale est à chercher du côté de «la mauvaise organisation de la librairie française», au sens large, ou du mauvais fonctionnement de l'édition<sup>21</sup>.

## ÉCRIRE À MOITIÉ PRIX

Si l'expérience niçoise d'apprentissage de l'écriture n'a pas été une réussite pour le professeur, elle s'est tout de même avérée des plus précieuses pour l'écrivain — ce en quoi elle nous intéresse —, car c'est probablement à partir de là qu'*Intervalle* s'est constitué; la salle de cours traditionnelle ne convenant pas à une véritable «pratique de l'écriture», s'est sans doute dit Michel Butor, alors il faut que le livre y remédie, il faut faire un texte qui soit lui-même une expérience de *creative writing* — ou son succédané, le voyage «à moitié prix».

À moitié prix, car cet écrivain est très conscient des limites de l'écrit, et s'il veut reculer celles-ci, il ne prétend pas les ignorer. Et tout d'abord, un livre ne donnera jamais à ses lecteurs le désir ni les moyens de publier, ni même d'écrire un *texte*, bien qu'on puisse imaginer des exemplaires d'*Intervalle* avec, en surimpression, toute une épaisseur de notes personnelles de lectures. Dans les conditions présentes de cette activité, cependant, tout ce travail manuel consistant à lire au crayon ne peut produire que du journal intime.

21 Dans Anne Fabre-Luce et Georges Raillard, «Du mouvement en littérature», *Cahiers du XX<sup>e</sup> siècle*, numéro intitulé *Mobiles I, essais sur la notion du mouvement*, Paris, Klincksieck, 1973, p. 9 Cette raison ne peut guère tout expliquer puisqu'une revue au moins était ouverte *a priori* aux étudiants du cours et comptait même sur leur participation pour fonctionner. Le professeur Antoine Tavera avait en effet lancé dès l'automne 1970 la revue *le Paillon*, l'expérience dura jusqu'en 1972, cinq numéros ayant paru, mais on ne peut dire qu'elle souleva beaucoup d'enthousiasme chez les étudiants de notre cours.

Pour parvenir à l'écriture véritable, il faudra donc à un moment ou à un autre quitter le pointillé *intervallien*.

À moitié prix, parce qu'on peut en outre fort bien concevoir l'apprentissage de l'écriture à travers ce livre comme un voyage organisé : VOUS AUSSI VOUS POURREZ ÉCRIRE À MOITIÉ PRIX. Le lecteur peut certes circuler à l'intérieur d'*Intervalle* comme dans ces «AUTOCARS DE TOURISME» (*passim*), il peut même dans une certaine mesure modifier l'itinéraire, comme Nerval n'allant «pas tout à fait aux mêmes endroits» que Chateaubriand, son guide en Orient; mais la direction initiale du voyage, Venise, comme le moyen d'y parvenir, le livre que nous tenons entre nos mains, voilà qui se présente à nous comme des déterminants de l'aventure, proposés/imposés par l'auteur-organisateur de l'excursion.

Robert Kanters n'a peut-être pas eu tout à fait tort, par conséquent, d'affirmer que «le chef d'orchestre est M. Butor», et de mettre en doute les effets libérateurs de ce roman *do it yourself* :

...il est clair que vous ne ferez pas le roman de Michel Butor, écrivait-il, mais un roman à la Michel Butor. L'auteur a dessiné, choisi, distribué les cartes, il n'a jamais autant ressemblé à un Dieu tout-puissant, tout en nous laissant une feinte liberté<sup>22</sup>.

Voilà qui était fort bien vu dans un premier temps, mais il est clair que M. Kanters s'est arrêté à mi-chemin. S'il avait poursuivi son analyse, il se serait vite aperçu que la prison dans laquelle on nous enferme est entourée de verre, ses murs étant troués de multiples fenêtres, miroirs-fenêtres à briser et à traverser.

Comme un autocar du tourisme, *Intervalle* est un livre vitré nous laissant voir plusieurs routes et plusieurs manières de voyager, ce qui devrait éveiller en nous le désir de faire nos propres découvertes, de risquer d'autres aventures que cette excursion organisée. Parmi les *fenêtres* :

Michel Butor aurait pu raconter une anecdote toute différente [sous-entendu : vous aussi, à plus forte raison], avec le même genre de personnages au besoin [sous-entendu : ou avec des personnages tout à fait différents] mais un autre jour dans un autre lieu (p. 115).

Plus loin : «...les exemplaires de l'édition, même s'ils étaient à l'origine identiques, pourraient devenir peu à peu, visiblement, tous différents» (p. 139). Par conséquent :

22 Robert Kanters, «Faites vous-même un roman de Michel Butor», *le Figaro*, supplément littéraire, Paris, n° 1411, 2 juin 1973, p. 16



À partir de ce nouveau livre dont le projet même, vous le voyez, reste en projet [sous-entendu : sa réalisation dépend de vous], il conviendrait d'imaginer un nouveau film, de nouveaux films, de nouveaux livres (p. 140);

ce qui n'est déjà plus une invitation à faire le voyage organisé par M. Butor, mais plutôt à poursuivre soi-même l'expérience dans une autre direction, à s'évader de l'autocar-prison. Or, cette incitation à l'évasion aboutit à un véritable délire de projets de voyages, à toute une floraison de nouveaux départs possibles : «et à partir de tout cela imaginer autre chose que des films et des livres, et à partir de ces autres choses d'autres films, d'autres livres, et d'autres choses encore» (p. 141).

Mais cette floraison ou «expansion» de l'anecdote ne signifie pas que celle-ci ira jusqu'à s'effacer totalement. Elle doit rester, au contraire, comme geste fondateur. Tout livre devrait à la fois se fonder sur d'autres expériences et être lui-même fondateur, comme un *intervalle* entre d'autres livres existants et possibles :

et l'anecdote séminale demeure, proposée à l'étude, manifestant dans ses impossibilités mêmes des issues pour nous, pas même pour nous peut-être, pour nos enfants, pour les enfants de leurs enfants; adieu héros gris que nous fûmes encore...(p. 145).

Revenons sur terre; grâce à Pierre Caminade qui a si justement analysé l'absence d'illusion chez Michel Butor, son acceptation d'un certain échec dans l'aventure entre Marc et Adrienne, entre lui-même et ses lecteurs :

Butor ne se fait aucune illusion sur la capacité du lecteur des années 1973 [ou 1984] à participer au charme nervalien d'*Intervalle*, à y prendre plaisir, intelligence, jouissance. Ses lecteurs ne se multiplieront qu'à l'avènement des *grands transparents*<sup>23</sup>.

Est-ce à dire qu'il renonce dans l'immédiat à nous attirer dans les filets de l'écriture? *Intervalle* serait-il un second échec, faisant écho à celui du cours de Nice? Échec face au mensonge, entre Marc et Adrienne — «ils mentent; leur vérité ne trouve sa voie que par le détour d'un mensonge dont elle devra peu à peu se purger» (p. 96) —, entre le Parisien et la provinciale, l'auteur et ses lecteurs, le professeur et ses étudiants?

23 Pierre Caminade, «*Intervalle* de Michel Butor ou transmigration de Gérard de Nerval», *Sud*, numéro spécial «Michel Leiris», Marseille, n° 28/29, hiver 1978/1979, p. 146

Soulignons le «elle» dans cette phrase, comme si Adrienne était seule à mentir, alors que le début est une affirmation du contraire : *ils* mentent. C'est que l'auteur d'*Intervalle*, ce mâle parisien, est convaincu d'avoir fait sa part du travail, il a fait sa moitié du chemin, il s'est suffisamment féminisé; à l'autre de jouer, de travailler à son tour :

À partir du moment où nous récusons cette opposition absolue entre lecteur et auteur, nous récusons du même coup l'équivalence auteur masculin, lecteur féminin. Dans la mesure où je suis lecteur de mes propres textes, où j'attends du lecteur une activité, où je me propose à lui, je me féminise<sup>24</sup>.

À elle, ce lecteur, de se *purger* à son tour, à elle de se masculiniser. Or, se purger du mensonge, en l'occurrence, c'est écrire, puisque le travail d'écriture est pour Butor une recherche de la vérité, ou de la *transparence*. Et il sait très bien, pour l'avoir expérimenté, que le trajet menant à l'outretombe — lieu de l'écriture véritable, non plus de son apprentissage — doit être poursuivi en solitaire, car lui-même ne peut nous y accompagner qu'à mi-chemin.

L'apprenti écrivain est comme «l'artiste savant» dont on nous parle dans «La critique et l'invention» : il peut, certes, tirer profit de ce cahier d'écriture qu'est *Intervalle*;

mais nous savons bien que l'artiste *savant* n'accède à la génialité que lorsqu'après [*sic*] avoir bénéficié des dites institutions [écoles, salons ou cafés, mais aussi les livres], ou au moment même de ce bénéfice, il met en question leur valeur, éprouve leur insuffisance, fait un choix dans ce qu'on lui enseigne, se met à étudier d'autres choses, part à la découverte, devient donc lui-même un autodidacte<sup>25</sup>.

Tout cela n'implique-t-il pas qu'en fin de compte, pour atteindre à l'écriture véritable, on doive renier «l'anecdote séminale» et rejeter le livre formateur? Peut-on, en somme, écrire avec les règles des autres, produire un texte véritable dans un cahier d'exercice? Le vrai voyage n'appelle-t-il pas chaque fois un itinéraire nouveau et un véhicule original?

Mais si la radio ne marche plus, rêveasse Alain Mouron dans *Degrés*, si l'on est en mer ou en plein désert ..., alors toutes les

24 Dans Jean-Marie Le Sidaner, «Entretien», *Michel Butor voyageur à la roue*, Paris, Encre, «Brèches», 1979, p. 41

25 *Répertoire III*, p. 11

cartes que l'on a ne servent plus à rien, tout ce travail de découverte et d'arpentage; on est obligé de partir à l'aventure comme les premiers hommes; on risque de mourir de faim à quelques lieues de richissimes entrepôts...<sup>26</sup>.

Il en va de même dans l'écriture, semble-t-il, ou du moins Butor l'a-t-il laissé entendre assez souvent, non seulement pour des déclarations du style : «Seul le novateur est fidèle»<sup>27</sup> — encore qu'on innove toujours à *partir* de quelque chose qui peut bien être *Intervalle* —, mais aussi par le sort qu'il réserve habituellement à ses «schémas», ou plans de travail, qui ne pourraient servir aux autres :

Si je venais à mourir subitement, ces schémas seraient, notez-le, absolument inutilisables, car ils ne sont, en fait, que des coupes partielles correspondant à des structures infiniment plus complexes qui, elles, ne se trouvent que dans ma tête<sup>28</sup>.

Qui ne verra qu'*Intervalle* lui-même est encore une coupe partielle dans une structure infiniment plus complexe, et que son utilisation comme cahier d'écriture pose dès lors un problème analogue à celle des schémas? Livre mallarméen, l'essentiel de ce qu'il rêve ne se trouve-t-il pas dans la tête de son auteur? Peut-il être utilisable dans notre propre aventure, dès lors que nous aurons quitté les sentiers battus des voyages organisés pour ceux, inexplorés, des grandes découvertes?

Quittons le pointillé butorien, soit, mais après l'avoir utilisé comme lieu d'*intervalle*, c'est-à-dire point d'arrivée et de départ dans «la spirale qui nous invite à la poursuivre»<sup>29</sup>; comme *salle d'attente* d'un avenir meilleur, lequel ne saurait être que le résultat d'une «œuvre collective»<sup>30</sup> réalisée à travers un véritable «serment d'optimisme»<sup>30a</sup> :

Ne construis[ons] pas le donjon de Babel, car le Vieux prendrait prétexte des agitations fiévreuses de [n]os assemblées pour pétrifier le langage de [n]otre tribu dans l'acidité.

26 *Degres*, p. 39

27 Dans André Helbo, «Dialogue avec Michel Butor», *Michel Butor, vers une littérature du signe*, Bruxelles, Éditions Complexes, «Creusets», 1975, p. 14

28 Dans Jean-Louis de Rambures, «Comment travaillent les écrivains Michel Butor — une entreprise de dédoublement de la personnalité», *le Monde*, 11 juin 1971, p. 24

29 «La critique et l'invention», *Repertoire III*, p. 19

30 *Passage de Milan*, Paris, Minuit, 1954, p. 205

30a *Ibid*

Rassembl[ons] femmes et enfants avec ce qu'ils ont de plus cher, et invent[ons]-leur une harmonieuse complicité hors de son ombre, pour l'exploration de la lune. *Sem[ons] l'autre Venise*<sup>31</sup>.

31 «L'ivresse de Noé», *Anacoluthe*, université de Nice, n° 5, 1979, non paginé  
C'est nous qui soulignons